

BACH
TRANSCRIPTIONS

JULIEN MARTIN
OLIVIER FORTIN

α



BACH

TRANSCRIPTIONS POUR FLûTE À BEC ET CLAVECIN

JULIEN MARTIN FLûTES À BEC
OLIVIER FORTIN CLAVECIN

Flûte à bec alto en *fa'* d'après Denner par Ernst Meyer
Flûte à bec alto en *fa'* d'après Denner par Patrice Allain
Flûte à bec alto en *mi* bémol' d'après Bressan par Ernst Meyer
Flûte à bec ténor en *ré'* d'après Bressan par Ernst Meyer

Clavecin d'après des modèles allemands de Jonte Knif & Arno Pelto

JOHANN SEBASTIAN BACH **(1685-1750)**

SONATE EN *FA* MAJEUR, BWV 1035

- | | | |
|----------|------------------------|------|
| 1 | I. Adagio ma non tanto | 2'29 |
| 2 | II. Allegro | 3'09 |
| 3 | III. Siciliano | 3'56 |
| 4 | IV. Allegro assai | 3'10 |

SONATE I POUR VIOLON EN *S*/ MINEUR, BWV 1014

- | | | |
|----------|---------|------|
| 5 | Andante | 3'08 |
|----------|---------|------|

SONATE EN TRIO POUR ORGUE N° 3 EN *M*/ MINEUR, BWV 527

- | | | |
|----------|--------------------|------|
| 6 | I. Andante | 4'45 |
| 7 | II. Adagio e dolce | 5'41 |
| 8 | III. Vivace | 3'52 |

PARTITA POUR VIOLON N° 2 EN *SOL* MINEUR, BWV 1004

- | | | |
|----------|---|-------|
| 9 | Chaconne (transcription pour clavecin par Pierre Gouin) | 13'37 |
|----------|---|-------|

10	CHORAL 'NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND', BWV 659	4'07
	SUITE EN <i>RÉ</i> MINEUR, BWV 997	
11	I. Preludio	3'41
12	II. Fuga	4'38
13	III. Sarabande	4'08
14	IV. Gigue et double	4'06
	SONATE IV POUR VIOLON EN <i>DO</i> MINEUR, BWV 1017	
15	Largo	4'47

TOTAL TIME: 69'22

Johann Sebastian Bach a utilisé la flûte à bec dans deux concertos brandebourgeois et une vingtaine de cantates ou oratorios, mais ne nous a hélas pas laissé de sonate avec clavecin, comme celles qu'il a composées pour la flûte traversière, le violon ou la viole de gambe. À l'époque baroque, l'usage de la transcription était néanmoins une pratique extrêmement courante. Bach a parfois réutilisé le même matériau musical dans différentes œuvres et formations, transformant par exemple un prélude pour violon seul en une *sinfonia* de cantate, ou un trio pour deux flûtes traversières et basse continue en une sonate pour viole de gambe et clavecin obligé.

On constate à quel point la musique de ce génie absolu se prête, mieux que toute autre peut-être, à ce jeu de transcription. Son universalité, la perfection de son architecture et du discours rhétorique, son raffinement mélodique et harmonique s'imposent à nous, transcendant l'instrument et son timbre. Chez Bach, la musique parle d'elle-même.

À la flûte à bec comme au clavecin, instruments aux possibilités dynamiques restreintes, ce sont avant tout le geste musical, l'articulation, le phrasé, la clarté du discours qui véhiculent l'émotion. Rien de tout cela ne serait cependant possible sans des instruments de facture exceptionnelle. Ceux que nous avons choisis pour cet enregistrement sont de grands maîtres qui nous sont chers : Ernst Meyer et Patrice Allain pour les flûtes à bec, Jonte Knif et Arno Pelto pour le clavecin.

Ce programme est constitué de transcriptions de pièces pour flûte traversière, violon ou orgue. Certaines sont nouvelles, d'autres sont entrées depuis longtemps au répertoire des flûtistes à bec. C'est tout naturellement que nous avons choisi de nous réunir autour de ces œuvres, pour lesquelles nous partageons une profonde connivence artistique et qui nous accompagnent depuis de nombreuses années avec un plaisir toujours renouvelé.

Julien Martin & Olivier Fortin

TRANSCRIPTIONS DE BACH PAR PETER WOLLNY

Arranger des œuvres de musique de chambre pour des formations instrumentales variées était une pratique très répandue au XVIII^e siècle. À titre d'exemples particulièrement représentatifs, mentionnons les sonates pour violon du virtuose romain Arcangelo Corelli, largement diffusées dans toute l'Europe de son temps, qui ne circulaient pas seulement dans leur version originale, mais aussi dans des adaptations pour flûte à bec, un instrument très en vogue à l'époque, ou encore les airs des opéras alors très célèbres de Johann Adolph Hasse, que l'on arrangeait par douzaines pour voix et luth afin qu'on pût les interpréter en privé, dans la « chambre ». De nombreux compositeurs indiquaient d'ailleurs dès la publication de leurs œuvres qu'on pouvait les exécuter sur différents instruments. On rencontre à tout instant des formules comme celles que Georg Philipp Telemann inscrivait au-dessus de certaines pièces de son recueil *Der getreue Music-Meister*, paru en 1728 (également intitulé en français *Le fidèle maître en musique*) : « Hautbois d'Amour, ou d'autres instruments ». On pourrait penser que cette habitude de jouer une œuvre sur différents instruments était un phénomène propre au monde des amateurs et des dilettantes, en forte expansion au XVIII^e siècle, mais ce serait une conclusion trop hâtive. Les œuvres de Johann Sebastian Bach, qui s'adressaient exclusivement aux connaisseurs et aux virtuoses, comprennent par exemple une suite hautement sophistiquée, en forme de trio, pour violon et clavecin obligé (BWV 1025), dont on a découvert qu'il s'agissait de l'adaptation ambitieuse d'une suite pour luth de Silvius Leopold Weiß.

Bach lui-même semble avoir conçu la facture complexe de ses œuvres, et en particulier de ses compositions purement instrumentales, comme une qualité esthétique d'ordre supérieur, dont la réalisation sonore n'imposait pas nécessairement l'emploi de tel ou tel instrument spécifique. Il pouvait ainsi utiliser un mouvement en trio aussi bien comme *sinfonia* d'une cantate sacrée (BWV 76, n° 8), dans une instrumentation originale comprenant hautbois d'amour, viole de gambe et basse continue, que comme premier mouvement d'une sonate en trio pour orgue (BWV 528), sans avoir à en modifier la substance musicale de manière significative. Les interprètes du présent

enregistrement s'inspirent de cette conception de l'adaptation pour présenter des transcriptions originales de quelques œuvres de musique de chambre de Johann Sebastian Bach.

La Sonate en *mi* majeur BWV 1035 fut composée à l'origine pour flûte traversière et basse continue, probablement à Berlin en 1741. Une note dans une copie manuscrite plus tardive nous apprend qu'elle était dédiée à Michael Gabriel Fredersdorff, chambellan privé de Frédéric le Grand. Sa structure suit le schéma en quatre mouvements de l'ancienne *sonata da chiesa*, mais nombre de tournures mélodiques montrent que le compositeur a cherché à s'adapter au style galant alors très apprécié à la cour royale de Berlin, tandis que l'étroite imbrication entre les motifs de la partie mélodique et ceux de la basse présente des traits propres au style tardif de Bach.

Dans l'adaptation du choral *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 659 (« Viens maintenant, Sauveur des païens »), le *cantus firmus* fortement coloré, à la manière de Georg Böhm, se déploie à la partie supérieure au-dessus d'un mouvement en contrepoint à trois voix. Les amples guirlandes ornementales étirent et modifient la mélodie du choral au point de la rendre souvent méconnaissable.

Les six Sonates en trio pour orgue BWV 525 à 530 forment un cycle à part entière qui, d'après les filigranes de la partition autographe, a été composé au plus tard à la fin des années 1720. Johann Nikolaus Forkel, premier biographe de Bach, affirme que le compositeur les aurait écrites « pour son fils aîné, Wilhelm Friedemann, qui devait ainsi s'exercer pour réussir à être le grand organiste qu'il est devenu par la suite ». Avec ses tournures de style galant, la Sonate n° 3 en *ré* mineur BWV 527 présente un caractère résolument moderne. Par certains aspects, comme les enchaînements de syncopes dans le premier mouvement ou les triolets et les notes de basse répétées et pressantes dans le troisième, elle a manifestement servi de modèle aux deux fils aînés de Bach dans leurs premières compositions. Bach en a sans doute trouvé le deuxième mouvement, un *Adagio e dolce* rêveur, tellement intemporel qu'il l'a encore réutilisé dans les années 1740 comme mouvement lent de son Triple Concerto BWV 1044.

Les Six Solos pour violon sans accompagnement de basse BWV 1001 à 1006 font partie des œuvres majeures du répertoire pour violon. Johann Friedrich Agricola, un des élèves de Bach,

rapporte à propos de ces sonates et partitas : « Leur auteur les jouait souvent lui-même au clavicorde, et y ajoutait autant d'harmonie qu'il le jugeait nécessaire. » La transcription de la *Ciaccona* de la Partita en *ré* mineur BWV 1004, l'une des compositions les plus impressionnantes jamais écrites par Bach, montre ce que ce type d'interprétation pouvait donner. Dans cette danse française monumentale, dont l'ampleur (257 mesures) dépasse celle des quatre mouvements précédents réunis, Bach s'est aventuré dans un genre musical qu'il n'a que rarement pratiqué, reposant sur un motif de basse obstinée de quatre mesures (harmonisation d'un tétracorde descendant), constamment répété, ce qui constitue un défi supplémentaire pour le compositeur.

La Sonate en *si* mineur BWV 1014 ouvre le cycle de six sonates pour violon et clavecin obligé de Bach. L'œuvre commence par un chant plaintif d'une grande expressivité. Les deux mouvements rapides sont la parfaite réalisation de l'idée d'un trio musical : les trois voix y participent à égalité au traitement du matériau thématique. Dans le troisième mouvement, en revanche, les vastes cantilènes des deux voix supérieures (violon et main droite du clavecin) se développent sur une simple pulsation régulière de la basse (main gauche du clavecin).

La Partita en *ut* mineur BWV 997 a probablement été composée vers 1740. Elle nous est parvenue dans différentes versions, pour luth et pour clavecin. Son schéma formel en quatre mouvements associe de manière pour ainsi dire expérimentale des aspects de différents genres musicaux – la suite, la sonate et le prélude et fugue –, présentant tout l'éventail de l'inventivité mélodique et polyphonique de Bach.

Quatrième sonate du cycle d'œuvres pour violon et clavecin obligé déjà mentionné, la Sonate en *ut* mineur BWV 1017 met en valeur l'indépendance des trois parties, en attribuant à chacune des voix un schéma rythmique ou un type de mouvement particulier dans les deux mouvements lents. Ainsi, dans le premier mouvement, la main droite du clavecin joue une figure régulière de doubles croches pendant que la main gauche fait entendre des accords brisés en mouvement de croches et que l'instrument mélodique déploie une plainte expressive sur un rythme de sicilienne. Les mouvements rapides sont pour leur part plus proches du style fugué.

Johann Sebastian Bach used the recorder in two Brandenburg concertos and around twenty cantatas and oratorios, but alas, he left us no sonatas with harpsichord to compare with those he composed for transverse flute, violin or viola da gamba. Nevertheless, transcriptions were extremely common in the Baroque period. Bach sometimes reused the same musical material in different works and scorings, transforming, for example, a prelude for unaccompanied violin into a cantata sinfonia, or a trio for two transverse flutes and continuo into a sonata for viola da gamba and obbligato harpsichord.

It is clear, then, that the music of this supreme genius lends itself better than perhaps any other to the process of transcription. Its universality, the perfection of its architecture and rhetorical discourse, its melodic and harmonic refinement all convince us of its greatness, transcending the instrument and its timbre. With Bach, the music speaks for itself.

On both the recorder and the harpsichord, instruments with limited dynamic possibilities, it is above all the musical gesture, the articulation, the phrasing and the clarity of discourse that convey emotion. But none of this would be possible without instruments of exceptional quality. The ones we have chosen for this recording were made by great masters who are close to our hearts: Ernst Meyer and Patrice Allain for the recorders, Jonte Knif and Arno Pelto for the harpsichord.

Our programme consists of transcriptions of pieces for transverse flute, violin or organ. Some are new, while others have long been part of the recorder repertory. It was only natural that we should choose to come together to play these works, for which we share a deep-seated artistic rapport and which have accompanied us for many years with constantly renewed pleasure.

Olivier Fortin & Julien Martin

TRANSCRIPTIONS OF BACH

BY PETER WOLLNY

The practice of arranging works of chamber music for varied forces was widespread in the eighteenth century. Two examples may serve to demonstrate this: the sonatas of the Roman violin virtuoso Arcangelo Corelli, which were disseminated throughout Europe at the time, circulated not only in their original form but also in adaptations for the fashionable recorder, and arias from the acclaimed operas of Johann Adolph Hasse were arranged by the dozen for voice and lute with a view to performance in the 'chamber'. Many composers pointed out when they published their works that they could be performed by diverse instruments. We constantly come across formulations like those heading the pieces in Georg Philipp Telemann's *Der getreue Music-Meister* (1728): '*Hautbois d'Amour, ou d'autres instrumens*'. One might think that such alternative scorings were a phenomenon of the sphere frequented by amateur (*Liebhaber*) and dilettante musicians – which assumed increasing importance in that century in particular – but such a conclusion would be premature. For example, we possess a highly elaborate trio for violin and obbligato harpsichord (BWV 1025) by Johann Sebastian Bach, whose output was aimed exclusively at connoisseurs (*Kenner*) and professionals (*Virtuosen*). On closer inspection, it turns out to be an ambitious arrangement of a lute suite by Silvius Leopold Weiss.

It would appear that Bach himself viewed the intricate texture of his works (especially the instrumental ones) as an overriding aesthetic quality whose sonic realisation was not necessarily tied to a specific instrumentation. Hence, for instance, a trio movement could equally well be used, without significant changes to its compositional substance, as the *sinfonia* of a church cantata (BWV 76/8) for the distinctive forces of oboe d'amore, viola da gamba and basso continuo, or as the introduction to a trio sonata for organ (BWV 528/1). The performers on this CD seize on this concept of adaptation to present new transcriptions of several chamber works by Bach.

The Sonata BWV 1035 was originally intended for transverse flute and continuo and was probably written in Berlin in 1741. According to a note in a later copy, the work was dedicated to Frederick the Great's Privy Chamberlain, Michael Gabriel Fredersdorff. The formal structure follows the four-movement design of the old *sonata da chiesa*, but numerous melodic turns show the composer gravitating towards the *galant* taste of the Berlin royal court, while at the same time the close motivic interlocking of melody and bass part reveals features of Bach's late style.

In the chorale arrangement *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 659, the richly embellished cantus firmus in the top line unfolds over a three-part contrapuntal texture in the manner of Georg Böhm. The expansive ornamental garlands distend and modify the chorale melody to such an extent that the model often becomes unrecognisable.

The six Trio Sonatas for organ BWV 525-530 form a cohesive cycle which – judging from the watermarking of the autograph – was composed by the end of the 1720s at the latest. According to his biographer Johann Nikolaus Forkel, Bach composed the six organ trios 'for his eldest son, Wilhelm Friedemann, who was to use them to prepare himself to become the great organist that he was later to be'. Sonata III in D minor BWV 527 sets a markedly modern tone with its *galant* motifs. Elements such as the syncopated chains in the first movement and the triplets and thrusting repeated bass notes in the third obviously served Bach's two eldest sons as models for their own early compositions. The dreamy Adagio e dolce must have seemed so timeless to Bach himself that he used it again as late as the 1740s in his Triple Concerto BWV 1044.

The six 'Soli' BWV 1001-1006 are among the pinnacles of the violin literature. Bach's former student Johann Friedrich Agricola said of these pieces: 'Their composer often played them himself on the clavichord, and added as much harmony to them as he found necessary.' The transcription of the Ciaccona from the Partita in D minor BWV 1004, one of the most impressive compositions from Bach's pen, demonstrates how this may have sounded. In this monumental French dance, whose dimensions (257 bars) exceed the sum of the four

preceding movements, Bach ventured into a type of movement he rarely used, whose consistently maintained basic four-bar pattern (the harmonisation of a descending tetrachord) set him an additional challenge.

The Sonata BWV 1014 opens Bach's cycle of six sonatas for violin and obbligato harpsichord. The work begins with an expressive lament. The two fast movements realise the notion of the trio to perfection, since here all three voices participate equally in the working-out of the thematic material. In the third movement, on the other hand, the wide-ranging cantilenas of the two upper voices (violin and harpsichord right hand) develops above the steady pulse of the bass.

The Partita BWV 997 was probably composed around 1740 and is extant in versions for lute and for harpsichord. The four-movement formal scheme is an experimental combination of aspects of the suite, sonata, and prelude and fugue genres, and presents the full spectrum of Bach's melodic and polyphonic inventiveness.

In Sonata IV BWV 1017, also from the cycle for violin and obbligato harpsichord mentioned above, the two slow movements emphasise the independence of the three parts by assigning each voice its own model of rhythm or motion. In the first movement, for example, the right hand of the harpsichord plays a regular semiquaver figure, while the left has broken triads in quavers; the melody instrument, finally, unfolds an expressive lament in siciliana rhythm. The fast movements, by contrast, come close to fugal form.

Johann Sebastian Bach hat die Blockflöte in zwei seiner Brandenburgischen Konzerte und in etwa 20 Kantaten bzw. Oratorien verwendet, doch hat er uns leider keine Solosonaten mit Cembalo hinterlassen, vergleichbar jenen, wie er sie für Traversflöte, Violine oder Viola da Gamba komponiert hat. Allerdings war im Zeitalter des Barock die Anfertigung von Transkriptionen eine ganz und gar gängige Praxis. Bach selbst verwendete manchmal dasselbe musikalische Material für verschiedene Werken und auch für unterschiedliche Besetzungen wieder, beispielsweise indem er ein Präludium für Violine solo in eine Sinfonia für eine Kantate oder ein Trio für zwei Traversflöten und Basso continuo in eine Sonate für Viola da gamba und obligates Cembalo umwandelte.

Es ist auffallend, in welchem Maße sich die Musik dieses absoluten Genies – vielleicht sogar besser als jede andere – für solch ein Spiel mit dem Transkribieren eignet. Ihre Universalität, die Perfektion ihrer Architektur und des rhetorischen Diskurses, ihre melodische und harmonische Raffinesse stehen für uns im Vordergrund und überschreiten dadurch ein konkretes Instrument und seine Klangfarbe. Bei Bach ist es die Musik selbst, die von sich spricht.

Auf der Blockflöte wie auch auf dem Cembalo – beides Instrumente mit begrenzten dynamischen Möglichkeiten – sind es vor allem die musikalische Geste, die Artikulation, die Phrasierung und die Klarheit der Rede, die Emotionen übermitteln. Nichts von alledem wäre jedoch möglich ohne Instrumente von außergewöhnlicher baulicher Ausführung. Diejenigen, die wir für diese Aufnahme ausgewählt haben, wurden gefertigt von großen Meistern, die wir sehr schätzen: Ernst Meyer und Patrice Allain für die Blockflöten, Jonte Knif und Arno Pelto für das Cembalo.

Dieses Programm besteht aus Transkriptionen von Stücken für Traversflöte, Violine oder Orgel. Einige wurden neu angefertigt, andere sind seit langem ins Repertoire der Blockflötenspieler eingegangen. Es ist ganz und gar natürlich, dass wir uns für das Spielen dieser Werke entschieden haben, denn wir teilen für sie ein tiefes künstlerisches Einverständnis. Sie begleiten uns seit vielen Jahren und bereiten uns immer aufs Neue Vergnügen.

Olivier Fortin & Julien Martin

BACH-TRANSKRIPTIONEN

VON PETER WOLLNY

Die Praxis, kammermusikalische Werke für verschiedenartige Besetzungen einzurichten, war im 18. Jahrhundert weit verbreitet. Dies zeigen exemplarisch zwei Beispiele: Die seinerzeit in ganz Europa verbreiteten Sonaten des römischen Violinvirtuosen Arcangelo Corelli kursierten nicht nur in ihrer originalen Gestalt, sondern auch in Adaptationen für die modische Blockflöte, und die Arien aus den gefeierten Opern von Johann Adolph Hasse wurden gleich dutzendweise zum Gebrauch in der „Kammer“ für Singstimme und Laute bearbeitet. Viele Komponisten wiesen schon bei der Veröffentlichung ihrer Werke darauf hin, dass diese von unterschiedlichen Instrumenten ausgeführt werden können. Formulierungen wie in den Überschriften des *Getreuen Music-Meisters* (1728) von Georg Philipp Telemann begegnen uns auf Schritt und Tritt: „*Hautbois d'Amour, ou d'autres instrumens*“. Man könnte meinen, derartige Alternativbesetzungen seien ein Phänomen der – speziell im 18. Jahrhundert stark an Bedeutung gewinnenden – Sphäre der Liebhaber und Dilettanten, doch wäre ein solcher Schluss voreilig. Von Johann Sebastian Bach etwa, der sich in seinem Schaffen ausschließlich an Kenner und Virtuosen wandte, ist ein hochartifizielles Trio für Violine und obligates Cembalo (BWV 1025) überliefert, das sich als die ambitiöse Bearbeitung einer Lautensuite von Silvius Leopold Weiß entpuppt hat.

Wie es scheint, verstand Bach selbst die intrikate Faktur speziell seiner Instrumentalwerke als eine übergeordnete ästhetische Qualität, deren klangliche Umsetzung nicht zwingend an eine bestimmte Besetzung gebunden war. So konnte etwa ein Triosatz ohne signifikante Änderungen seiner kompositorischen Substanz einerseits in der aparten Besetzung mit Oboe d'amore, Viola da gamba und Basso continuo als Sinfonia einer Kirchenkantate verwendet werden (BWV 76/8), andererseits aber auch als Einleitung zu einem Orgeltrio (BWV 528/1). Die Interpreten der vorliegenden CD greifen dieses Konzept der Adaptation auf und präsentieren hier neue Transkriptionen einiger Kammermusikwerke Johann Sebastian Bachs.

Die Sonate BWV 1035 war ursprünglich für Traversflöte und Continuo bestimmt und entstand vermutlich im Jahr 1741 in Berlin. Laut einer Notiz in einer späteren Abschrift war das Werk dem Geheimen Kämmerer Friedrichs des Großen, Michael Gabriel Fredersdorff, gewidmet. Die formale Anlage folgt dem viersätzigen Schema der alten Sonata da chiesa, doch zeigen zahlreiche melodische Wendungen, dass der Komponist sich hier dem galanten Geschmack am Berliner Königshof annähert, während die enge motivische Verzahnung von Melodie- und Bassstimme zugleich Züge von Bachs Spätstil aufweist.

In der Choralbearbeitung *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 659 entfaltet sich über einem dreistimmigen kontrapunktischen Satz der nach Manier Georg Böhms stark kolorierte cantus firmus in der Oberstimme. Die weiten ornamentalen Girlanden dehnen und modifizieren die Chormelodie in einem Maß, das das Modell oft gar nicht mehr erkennen lässt.

Die sechs Triosonaten für Orgel BWV 525–530 bilden einen geschlossenen Zyklus, der – nach dem Wasserzeichenbefund des Autographs zu schließen – spätestens Ende der 1720er Jahre entstand. Nach einer Mitteilung des Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel hat Bach die sechs Orgeltrios „für seinen ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, aufgesetzt, welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist“. Die Sonate III in d-Moll BWV 527 etabliert mit ihren galanten Wendungen einen prononciert modernen Ton. Elemente wie die Synkopenketten im ersten Satz sowie die Triolen und drängenden repetierten Bassnoten im dritten dienten den beiden ältesten Bach-Söhnen offenbar als Vorbilder für ihre eigenen frühen Kompositionen. Das verträumte Adagio e dolce muss Bach selbst so zeitlos erschienen sein, dass er es noch in den 1740er Jahren erneut in seinem Tripelkonzert BWV 1044 verwendete.

Die sechs „Soli“ BWV 1001–1006 gehören zu den Spitzenwerken der Violinliteratur. Der Bach-Schüler Johann Friedrich Agricola berichtet über diese Stücke: „Ihr Verfasser spielte sie selbst oft auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie so viel dazu bey, als er für nöthig befand.“ Wie dies geklungen haben mag, zeigt die Transkription der Ciaccona aus der Partita in d-Moll BWV 1004, eine der eindrucksvollsten Kompositionen aus Bachs Feder. In diesem

monumentalen französischen Tanz, der in seiner Ausdehnung (257 Takte) die Summe der vier vorausgehenden Sätze übertrifft, wagte Bach sich an einen von ihm nur selten verwendeten Satztyp, dessen beständig beibehaltenes viertaktiges Grundmuster (Harmonisierung eines absteigenden Tetrachords) eine zusätzliche Herausforderung bot.

Die Sonate BWV 1014 eröffnet Bachs Zyklus von sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo. Das Werk beginnt mit einem ausdrucksvollen Klagegesang. Die beiden schnellen Sätze realisieren den Trio-Gedanken auf vollkommene Weise, da sich hier alle drei Stimmen gleichberechtigt an der Verarbeitung des thematischen Materials beteiligen. Im dritten Satz hingegen entwickeln sich die weitgespannten Kantilenen der beiden Oberstimmen (Violine und rechte Hand des Cembalos) über dem gleichmäßigen Puls des Basses.

Die Partita BWV 997 entstand vermutlich um 1740. Das Werk ist in Fassungen für Laute und für Cembalo überliefert. Das viersätziges Formschema kombiniert in experimenteller Manier Aspekte der Gattungen Suite, Sonate und Präludium & Fuge und präsentiert das gesamte Spektrum von Bachs melodischer und polyphoner Erfindungsgabe.

Die Sonate IV BWV 1017 aus dem bereits erwähnten Zyklus der Werke für Violine und obligates Cembalo betont die Unabhängigkeit der drei Parteien, indem sie in den beiden langsamen Sätzen jeder Stimme ein eigenes Rhythmus- oder Bewegungsmodell zuweist. So spielt die rechte Hand des Cembalos im ersten Satz eine gleichmäßige Figur aus Sechzehntelnoten, während in der linken Hand gebrochene Akkorde in Achtelbewegung erklingen; das Melodieinstrument schließlich entfaltet dazu einen ausdrucksvollen Klagegesang im Siciliano-Rhythmus. Die schnellen Sätze nähern sich hingegen der Fugenform an.

Many thanks to Esteban Gallegos, for his precious help with the edition of the music scores and valuable assistance during recording and listening.

We would like to thank Lionel Hoche and Laurent Pelly for allowing us to use their work room for this recording.

Recorded in November 2021 at Maison Forte de Vitry-lès-Cluny (France)

ALINE BLONDIAU RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & ALINE LUGAND ARTWORK

PLAINPICTURE/NATUREPL/CLAUDIO CONTRERAS COVER IMAGE

LOUISE DUREL INSIDE PHOTO

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 939

© L'ENHARMONIQUE 2023

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2023

